

La mujer pintada en Cuba

Adelaida de Juan

Profesora. Universidad de La Habana.

A Rosario Novoa, maestra

El tema, considerado como esa suerte de acuerdo tácito entre el creador y el destinatario de su obra acerca de lo que es portador de una carga significativa, es revelador de muchas condicionantes de la producción artística. La valoración del mismo es múltiple y cambiante, más allá de la polisemia inherente a su lectura. La imagen de la mujer, que aparece en el arte desde épocas antiguas -nos referimos específicamente a las obras privilegiadas en las historias euro céntricas del arte- ha sido, en su casi totalidad, una imagen presente en el arte consagrado, hecho mayoritariamente por hombres, para satisfacer un patrón establecido por hombres.

Hombres, en tanto varones, han canonizado esta imagen, no por variable menos estable en su trascendencia última. La imagen de la mujer en el arte (generalmente el arte hegemónico de galerías y museos) despierta no pocas interrogantes: qué mujer es escogida como tema y cómo es representada; por qué esta tipología femenina y no otra, activa socialmente; hasta qué punto esta imaginaria ha representado la vida de la

mujer en relación con los demás seres humanos que la rodean e interactúan con ella. Estas son algunas de las preguntas que han motivado las reflexiones siguientes sobre la visión histórica del tema de la mujer en la pintura en Cuba durante los dos últimos siglos.¹

Desde el principio, el símbolo de La Habana fue una mujer. Hace tres siglos que la *Giraldilla* o *Bella Habana* corona el Castillo de la Fuerza; durante ese tiempo ha presidido muchas representaciones de la ciudad. Graciosa, coqueta, esa figurilla que sostiene la llave de la ciudad como un abanico o un quitasol es la encarnación fantasiosa de la villa, a la entrada de su bahía.

Los primeros artistas de Cuba se dirigieron al tema de la mujer; lo convirtieron en uno de los vehículos simbólicos del poder de la capa hegemónica de una sociedad dominada por hombres.

Al ampliar la pintura colonial su radio más allá de la iconografía de la religión católica, el tema de la mujer -la blanca, la adinerada- se instala en los cuadros de asunto colectivo. Ejemplos de ello son el retrato de la familia del Conde de Casa Bayona, en una pechina de la iglesia de Santa María del Rosario, hecho por Nicolás de la

Escalera (1734-1804) entre 1760 y 1766; los personajes que pintara Juan Bautista Vermay (1748-1833) en el Templete de la habanera Plaza de Armas en 1827, para representar la *Primera Misa*; y, sobre todo, una serie de retratos, reveladora por muchos conceptos.

Tales retratos, durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX tienen como tema las personas de jerarquía oficial y económica. Juan del Río (1748-1819), Eliab Metcalf (1785-1834), Vicente Escobar (1757-1834) -a más de otros pintores, algunos de los cuales permanecen aún anónimos- han dejado una verdadera galería de personajes de las décadas iniciales del siglo pasado, muchos de ellos femeninos, que representan la clase hegemónica de la Isla. Las mujeres de las familias Bermúdez, Alió, Zequeira, Ximeno, Abreu, y las de títulos nobiliarios -las condesas de Fernandina, de Merlín, de Jaruco, las marquesas de la Real Proclamación, de Santo Domingo- justificaban un aspecto de la función del pintor de la época: personificar uno de los símbolos de una posición social elevada, la consagración de su jerarquía predominante.

Estos retratos, aparte de la influencia de escuelas pictóricas diversas (inglesa en el caso de Metcalf, española e italiana en los demás) tienen varios caracteres en común. De factura académica aparentemente realista, son versiones estereotipadas e idealizadas de su asunto. La pose de la retratada se ajusta a un esquema casi uniforme con pocas excepciones, por lo demás posteriores, como el caso de la *Señora de Malpica*, pintada por Guillermo Collazo (1850-1886) en 1883. La figura aparece generalmente sentada y con algunos accesorios que señalan sus intereses y actividades de ocio: una mano enojada sostiene un abanico fino, un pañuelo de encaje, un relicario. En algún caso, como en el retrato que hiciera Metcalf en 1820 de la Marquesa de la Real Proclamación, ella está al lado de un escritorio; generalmente el mobiliario se reduce a un butacón tallado, y, a veces, a alguna mesita ornamental que le sirve de apoyatura. Todo el interés del pintor, que responde por supuesto al interés de su patrocinador, se centra en la figura: el rostro que debe ser embellecido, las manos que lucen múltiples sortijas; estos rasgos se complementan con vestimentas ricas, incrustadas de encajes y pedrerías.

No hay indicación del lugar o el país donde se encuentra la retratada. El fondo oscuro y neutro tiene como única función la de destacar a la mujer como objeto de lujo, con los símbolos de la riqueza de su señor.

En la segunda mitad del siglo, cambia un tanto el contorno ambiental de las figuras. Las dos versiones de *La siesta* de Collazo señalan este cambio: aunque es evidente que se trata siempre de la clase hegemónica, el título de los cuadros ya no identifica necesariamente a

la figura por su nombre. Una variante por la elegancia y finura de percepción, está constituida por el retrato de la joven *María Wilson*, que realizara en 1887 Federico Martínez (1835-1912).² Se suele entonces sacar a la retratada del ámbito oscuro del estudio para colocada en un jardín o en un zaguán abierto. Esta alteración es de estilo y proviene, como el anterior, de Europa. La Academia privilegia ahora al paisaje y deja entrar, como elemento importante del cuadro, el sol, la vegetación y los juegos de luz sobre los objetos. Tal es el caso de *En el jardín*, de José Francisco Arburu Morell (1864-1889), donde aparece una dama sentada sobre una butaca de mimbre al lado de una fuente: aquella sigue sosteniendo, como sus predecesoras, un gran abanico en la mano.

La Señora de Malpica, ya citada, es un retrato de cuerpo completo: la figura erguida le ofrece al pintor un magnífico campo, que sabe potenciar, para desplegar toda su técnica pictórica al representar la suntuosa textura de la tela del traje. Con razón Julián del Casal escribió en 1888 que «El Sr. Collazo es el pintor de las grandes damas [...] Todo lo que brota de su pincel es refinado, exquisito y primoroso».³

La mujer es tomada en este período, ya no solo para los retratos, sino también como modelo del tema en sí, para cuadros de ambientación, estudios académicos, o alegorías. Juan Jorge Peoli (1825-1893), por ejemplo, es conocido por obras en todos estos géneros: citemos tan solo su retrato de Isabel Fuentes de Ximeno; su cuadro de academia *La joven alemana*, que ha sido destacado como ejercicio técnico en las gradaciones cromáticas en el tratamiento de la piel; sus alegorías *La poesía*, *La tragedia*, etc., y *La dama del lago*, que Martí describiera, en 1893, «envuelta en vagos velos, como luz en bruma espesa»,⁴ y que acaso aludiera al poema homónimo de Walter Scott. Sin embargo, merece señalarse que la labor de Peoli como caricaturista -mucho más ágil y vivaz que como pintor académico- no se interesará mayormente por la mujer. Por la índole misma de la caricatura personal, el sujeto ha de ser conocido ampliamente por el público y, por consiguiente, de fácil identificación en unos pocos rasgos. Evidentemente, la mujer no llenaba esos requisitos.

Debemos señalar que, a lo largo del siglo XIX, el tema de la maternidad no parece interesar a los pintores. La familia surge en la pintura como un retrato colectivo en el cual el espacio dominante está ocupado por la figura masculina. Escalera realizó un retrato familiar, que hemos mencionado, en Santa María del Rosario; el matrimonio Manrique de Lara con su pequeño hijo, es el tema de un óleo académico atribuido a Vermay. En las escenas que representan la vida socialmente jerarquizada de la época aparece la mujer blanca, acompañada por algún miembro de su servidumbre,

un esclavo o una persona de su propia clase, y constituye un elemento de elegancia. En un cuadro anónimo de cierta gracia, que se encuentra en el Museo Nacional, *La plaza de noche*, se pasean las damas en pareja o escoltadas por un esclavo o sirviente; es el momento - el reloj del cuadro marca las nueve y cinco del cortejo, del comentario frívolo, del paseo ocioso.

En este como en algún otro cuadro y, marcadamente, en muchos grabados, se ha buscado plasmar la vida de la capa enriquecida del país. En ellos la mujer aparece como un atributo, como símbolo jerárquico de la posición de poder del hombre blanco.⁵

Este poder tiene sus raíces económicas en el campo, particularmente en la zona azucarera. Eduardo Laplante (1818-?), cuya obra mayor son las litografías - encomendadas por el hacendado Justo G. Cantero en 1857- de las vistas exteriores e interiores de los principales ingenios azucareros de mediados de siglo, ejecutó en 1852 un óleo de grandes dimensiones (89 x 161,5 cm), similar al grabado posterior del mismo nombre: *Trinidad, desde la Loma de la Vijía*. El subtítulo del cuadro, —*Paseo campestre de la familia Cantero Iznaga*— subraya el acento puesto sobre los dueños del ingenio. Las figuras de Laplante siempre parecen maniqués: rígidas, faltas de vida, con indicaciones poco convincentes de movimiento. Sin embargo, la jerarquización de aquellas es reveladora: en primer plano, con mayores detalles y trajes minuciosos, está la familia con todos sus atributos: las mujeres y los niños lujosamente trajeados; luego, los coches, los caballos, los esclavos domésticos, los sirvientes. Algo más alejados, los soldados marchan en fila; aún más lejos, apenas perceptibles, los esclavos de campo se afanan en las labores meniales.

Los esclavos -y no olvidemos que la esclavitud no fue abolida en Cuba hasta 1886- pasarán a primer plano como tema de las litografías anónimas, sobre todo las de las cajetillas de cigarros, y en la obra grabada y pictórica de Víctor Patricio de Landaluze (1828-1889). Este último dedicó gran parte de su copiosa producción al tema del negro. Buen dibujante costumbrista, observó detenidamente los trajes y adornos de los esclavos en días de fiesta, durante los cuales se les permitía su música y vestimentas propias. Y sobre todo, presentó, con una visión halagüeña, la versión de la «mulata sandunguera», imagen de una criatura hermosa, sensual y coqueta, a menudo festejada por el esclavo doméstico o el calesero. Las numerosas acuarelas y grabados de Landaluze sobre este tema poseían, sin dudas, considerable gracia para su destinatario inmediato. Las mulatas de Landaluze son siempre mujeres jóvenes y bellas; jamás están empeñadas en trabajos duros: son objetos de disfrute para el varón. Así Landaluze pone de manifiesto dos aspectos de la ideología colonial: por una parte, apoya

la persistencia del régimen de la esclavitud al ofrecer la imagen del esclavo doméstico y el sirviente ociosos y despreocupados, que llevan una vida muelle y alegre; por otra, insiste en la imagen de la mujer mulata como objeto de placer.

Algo similar ocurre, en forma más basta, con los cromos de las cajetillas de cigarros. Estas eran de consumo nacional y popular, a diferencia de las lujosas cajas de tabaco, cuya habilitación se dirigía a las capas pudientes y, en gran medida, a la exportación. Las cajetillas solían traer litografiadas en su envoltura escenas en serie. Una, titulada *Tipos ingleses*, estaba constituida por retratos de mujeres de nombradía, preferiblemente de la nobleza europea, como la reina Victoria, la princesa Helena y Miss Hamilton; otra serie, posterior a la exposición de Londres de 1862, presenta una colección de figuras femeninas en marcadas significativamente por un camafeo sostenido por unos angelitos. Evidentemente, estas series cumplimentaban cierto elemento de ensueño y evasión al ofrecer una tipología idealizada y lejana.

Pero entre las series de mayor interés para nosotros, se encuentran varias que se refieren a la *Vida de la mulata*. Este tema, de variada extensión, desarrolla una secuencia similar que va desde el nacimiento de la mulata, hija de blanco y negra, a su muerte temprana, después de haber sido celebrada -usada- y luego abandonada por el señorito blanco.⁶ Estas son las visiones que más claramente indican la posición de la mujer negra en la sociedad de esa época. En efecto, se ha señalado que el gran aprecio por el honor de las mujeres aparece sobre todo como un instrumento para lograr la endogamia de clase en una sociedad jerárquica [...] mientras que el donjuanismo o machismo [...] resulta ser un elemento derivado, secundario, de este sistema de valores.⁷

Acentuada su doble inferioridad social -mujer y negra-, también aparecerá en otras litografías de las cajetillas: de manera burlona y despectiva, emborrachándose, bailando desenfrenadamente, robando; y, en otros casos, sirviendo cumplidamente a las damas blancas que meriendan en el jardín de la casona.

El antecedente gráfico de estas litografías se remonta a los grabados hechos por Elías Durnford en 1764/5, sobre todo el que representa el mercado público de La Habana. En estos grabados, como en los que posteriormente realizaran Hippolite Garneray (1787-1858), Frederic Mialhe (1810-1881) y James Gay Sawkins (1808-1879), las plazas y calles están pobladas de tipos populares, entre los cuales la mujer humilde -mulata, negra y, en menor medida, blanca- realiza diversas faenas.

Significativamente, los autores de estas litografías fueron europeos que estuvieron durante un tiempo en

Cuba; son representativos de la búsqueda del tipicismo exótico, de las indagaciones en tierras que representaban lo otro, que propició y alimentó la boga de los Baedeker, guías turísticas populares en la época.

No será sino hasta finales de siglo que la mujer trabajadora ingrese como tal en la pintura. Cuando José Joaquín Tejada (1867-1943) pinta en Barcelona su cuadro más conocido, *La confronta* (también citado como *La lista de la lotería*), coloca en el grupo callejero a dos mujeres. Martí las describe así en 1894:

a la modista se le ve la lozanía por las ropas dóciles y la salud del cabello, enroscado a la nuca [...] la bondad del trabajo rebosa, y el alma madraza de la española pobre, en la cuarentona de pañuelo y cesta que oye al vejete parlanchín [...] y dice el lienzo todo que el trabajo da salud, que la mujer es hermosa y consueta, que la humanidad codicia y hierve.⁸

Coetáneos de Tejada, Armando Menocal (1863-1942) y Leopoldo Romañach (1862-1951) también habrían de tomar a la mujer humilde como tema. Pero en ellos se da más como elemento de un sentimentalismo complaciente. *La guajira*, de Menocal, sentada sobre un taburete con una pieza de costura en la mano, trae a la mente una cuidada dama en reposo antes que una mujer acostumbra al trabajo asignado a ella en la vida de campo. En Romañach predomina la nota sensiblera y melancólica. *La promesa*, *La convaleciente*, *Abandonada*, *La última prenda*, son fáciles llamados al reclamo emocional por el resignado desamparo de la mujer. En algunos cuadros, como *La criadita* y *La muchacha del coco*, parece retomar, con una pulida factura académica, la temática de Landaluze sin la inmediatez ni la intención de esta. Tanto Romañach como Menocal -sobre todo este último- realizaron numerosos retratos de mujeres socialmente jerarquizadas de la época, algunos de los cuales son ejemplos de su escuela pictórica.

Otra versión de la mujer en la pintura finisecular y de inicios de este siglo, la presenta cumpliendo ritos religiosos. *Viernes santo*, de Manuel Vega (1892-1954) se centra en las figuras de mujeres arrodilladas alrededor de un Cristo crucificado que yace en el suelo. *Cumpliendo el voto*, de Romañach, participa de este mismo espíritu, así como *En la iglesia*, de Ramón Loy (1894-1986). La imagen de la mujer que dedica una considerable parte de su tiempo a los oficios religiosos formaba parte de la representación de las ocupaciones socialmente asignadas a ella.

Alrededor de 1925, se inicia la pintura moderna en Cuba. Al igual que en otros países latinoamericanos de la época (notablemente el precursor caso de México y, en otro orden, el de Brasil) la vanguardia estética se acerca a la vanguardia política. Los artistas proponen no solo el rechazo del arte académico, sino la inserción

de esa rebelión dentro del ámbito mayor del rechazo a los valores sociales hegemónicos. De ahí que este cambio formal en la pintura vaya vinculado a un cambio temático: no solo manejan otros asuntos sino que, sobre todo, introducen una nueva manera de ver los temas. No es azaroso que reclamen como antecedentes pictóricos cubanos solo a Escobar y a los grabadores del siglo XIX, descartando la obra de los maestros reconocidos. Los epígonos de estos continuarán haciendo retratos de la alta burguesía; continuarán los paisajes románticos y suaves, los estudios de cabezas, ancianos y niños, pero constituirán ya una especie de cultura paralela y oficial de estancamiento y repetición.

El cuadro que ha llegado a ser visto como heraldo de la vanguardia es, precisamente, una cabeza de mujer: la *Gitana tropical*, que Víctor Manuel (1897-1969) pintara en 1927. No se trata del retrato de una dama elegante ni de una idealización romántica o costumbrista. Víctor Manuel creó un tipo mestizo que se convirtió en tema de muchos de sus cuadros posteriores. Los innovadores harán paisajes en los cuales el elemento humano adquiere una dominante fuerza expresiva en el cuadro; uno de los puntos más altos de denuncia social dentro de esta temática la dará, en 1936, Carlos Enríquez (1900-1957), en su cuadro *Campesinos felices*. El título ironiza la terrible situación del guajiro: la familia, en la cual la mujer resalta particularmente, está constituida por un grupo de seres emaciados en un ambiente de marcada sordidez. Ese mismo año, un pintor de la siguiente generación, Mariano Rodríguez (1912-1990), pinta *Unidad*, versión más combativa de la misma realidad que denuncia Enríquez: la pareja mestiza es joven y su actitud desafiante presagia un nuevo espíritu de lucha. La mujer tiene el mismo peso pictórico que el hombre; ambos están tratados con el mismo carácter macizo y fuerte (Mariano estaba aún bajo el influjo de su entrenamiento mexicano) y representan, por este enfoque, una igualdad de condición y propósitos.

Aun en otros cuadros en los cuales el elemento social se hace menos evidente, resalta el afán de los pintores por cambiar la proyección de su pintura. Los retratos hechos por Víctor Manuel, Fidelio Ponce de León (1895-1949), Arístides Fernández (1904-1934) son, por lo general, los de sus amigos y amigas personales - muchas veces son otros artistas o escritores- y de su familia inmediata. Arístides, por ejemplo, dejó algunos retratos memorables de su madre; su obra mayor, *La familia se retrata*, merece especial atención. La escena se sitúa en el campo; la familia está integrada por cinco mujeres que, con aire turbado, se han colocado ante la mirada comprensiva del retratista. Estas mujeres presentan una humanidad dolorosa: en la misma torpeza de su posición, en la expresión de sus rostros, en las ropas uniformes, en las manos que no han sido

ejercitadas para el abanico ligero, sino para el trabajo duro, ha cifrado el pintor el dolor de la campesina cubana. Insistirá en este aspecto (*Lavanderas, El batey*) y también en versiones más optimistas como *Idilio*; destaquemos que en las acuarelas, donde abocetó un proyecto de mural, representa a un grupo de mujeres leyendo y estudiando.

Otros enfoques menos dramáticos de la campesina interesan a varios pintores durante la década del 30. *Los guajiros* y *El adiós*, de Eduardo Abela (1891-1965); *El jagüey*, de Domingo Ravenet (1905-1969); *¿Quiere más café, don Nicolás?* de Antonio Gattorno (1904-1968) presentan a la guajira inserta en su ambiente propio. Una atmósfera creada por el pintor y que, sin embargo, refleja determinados aspectos del campo cubano de la época es la lograda por Carlos Enríquez. Pintura eminentemente sensual en la que el desnudo femenino es reiterado con delectación, a través de formas transparentes y lustrosas, Enríquez aspiró a crear plástica y literariamente un «Romancero criollo». El tema de la violencia en el campo -violencia de la naturaleza, de las bestias, y, sobre todo, del varón- lo llevará a cuadros como *El entierro de la guajira* y *El rapto de las mulatas*. En estos cuadros, Enríquez funde plásticamente la figura femenina con las ancas del caballo, imbricándolas de tal manera que resulta difícil distinguir una de otras. Se trata, en estos cuadros que constituyen la sección más amplia de su obra, de la mirada frutiva del varón al cuerpo desnudo que se le ofrece.

Apuntemos un elemento de unión, durante este período, en la pintura de la mujer realizada por Enríquez y Gattorno. Con estilos personales bien diferenciados, coinciden esencialmente en su tratamiento de la figura femenina como materia pictórica. Salvo en algún caso (como el ya citado cuadro *Campesinos felices*), Enríquez dará existencia plástica a la sexualidad, personificada en el desnudo de la mujer, que corporeizará, por extensión, en la grupa del caballo. Gattorno -a quien, con razón, Ernest Hemingway llamó en 1935 «un pintor que pudo haber devenido **un** gran abstracto»⁹- también situará sus escenas en el campo y dentro de ellas, el papel protagónico será el de la mujer, preferiblemente desnuda. Retornando una línea decimonónica europea, este desnudo aparece en **un** ambiente bucólico, sola (*La siesta*, 1940) o acompañada de otras figuras a menudo vestidas (*Merienda*, 1934). Con similar antecedente, en su *Autorretrato y modelos* (1926), el artista mira al receptor mientras las modelos son un complemento pasivo de la escena.¹⁰ Estos pintores, formalmente distantes, utilizan ambos el cuerpo de la mujer con fruición aunque su abordaje plástico se diferencie radicalmente en lo que pudiera considerarse la polaridad clasicismo/romanticismo. Esta modalidad parece haberle ofrecido a los pintores una solución a

dos planteos. Por una parte, la intencional connotación geográfica dada por el paisaje; por otra, una valoración plástica cuya indagación embargaba a los creadores en la época: un tema tradicional como el de la mujer ofrecía, con las variantes que hemos apuntado, un terreno propicio para el despliegue de formas no académicas en nuestra pintura, dominada aún de modo casi total por la visión de los artistas hombres.

Tal acercamiento se mantiene durante los años 40 para aquellos pintores que van a adoptar cierta visión surrealizante. Es el caso de Luis Martínez Pedro (1909-1989) en *Retrato con paisaje cubano*, de 1941, y la serie de dibujos titulada *Tauromaquia*, de 1942. En estas obras se presenta a la mujer como figura alegórica en un paisaje imaginario que conserva algunos datos -sobre todo la palmera- que lo vinculan a la naturaleza cubana. En otra vertiente, Wifredo Lam (1902-1982) se dirigirá a un aspecto más telúrico, referido a formas y mitos provenientes de la religión sincrética de raíz africana. La alusión a la mujer se presenta en cuadros como *Figura*, *La despedida de Kirivina* o *Mujer sentada*: el rostro aparece sustituido bien por una máscara dentada, bien por formas alegóricas o animales. Pero es sobre todo como símbolo de fecundidad que se integra la mujer a los cuadros de Lam. *La jungla*, de 1943, es un excelente ejemplo de fusión de formas vegetales, elementos sexuales y elementos visuales de las creencias sincréticas del país. Otro modo en su pintura de aludir a la mujer se cifra en los senos maternos, nutricios, elemento mítico que será retornado en otras modalidades por pintores posteriores como Ever Fonseca (1938) y Manuel Mendive (1944). Mendive, sobre todo en su producción previa a la década del 90, introducirá además deidades femeninas del panteón yoruba, notablemente las referidas a la muerte (Ikú, por ejemplo) y hará una serie sobre los Enkokó (coitos) y *La violación*. Las deidades actúan de forma bienhechora, como la Ikú que separa a los cimarrones de sus perseguidores en *El palenque*, mientras en otras obras las mujeres sufren el ataque sexual.

Otra línea marcadamente diferenciada fue la cultivada por Amelia Peláez (1897-1968). Tras un inicial aprendizaje académico, Amelia se inscribe en una producción de raíz cubista, que parte de sus estudios parisinos con otra extraordinaria artista, Alexandra Exter. Iniciará así una temática de doble vertiente -la naturaleza muerta y la figura de la mujer-, ambas inscritas en un ámbito dominado por ciertos elementos del habitat tradicional de la arquitectura colonial. Las mujeres, como el entorno arquitectónico y los elementos integrantes de sus naturalezas muertas, son aquellos cercanos a la cotidianidad de la creadora.

Son versiones basadas en sus familiares y conocidas cercanas; no a la manera de retratos, sino como puntos

de partida para la composición plástica. El título del cuadro puede aludir a las hermanas, a las mujeres en general: Amelia busca -halla- el género en lo particular sin personalización. Las obras carecen de datos referenciales inmediatos y se convierten en símbolos generalizadores del tema en sí. De ahí que con frecuencia carezcan de indicación de la boca en el rostro: «Dénle ustedes la voz», comentó irónicamente en alguna ocasión. En algunas obras (*La costurera*, 1936), los dos temas se imbrican en una misma obra: la figura de la mujer se funde a los azulejos y la herrería representados. Desde finales de la década del 20 -*Mujer* es de 1928- hasta su muerte, Amelia fue una trabajadora infatigable, que ejecutó innumerables variaciones sobre sus temas escogidos.

Aparentemente desasida de las condicionantes de su realidad social inmediata, Amelia fue de los artistas que introdujo, como parte consustancial de su composición, ciertos elementos de cubanía que van de las frutas tropicales al azulejo, del medio punto de colores a las rejas de hierro, de la mujer a su entorno casero. Y fue, además, la que se dirigió a la figura de la mujer como un elemento válido dentro de la recia producción que la caracterizó.

Con un afán similar de profundizar en aspectos tradicionales de las formas de raigambre cubana, René Portocarrero (1912-1985) ejecuta su serie de *Interiores del Cerro* durante los primeros años de la década del 40. Mientras Amelia geometriza tanto la figura de la mujer como la de los integrantes de su ámbito -frutas, arquitectura- para subordinados a una composición controlada por la gruesa línea negra, Portocarrero, por el contrario, enrosca infinitamente las líneas que integran su estructura. *La Muchacha del Cerro* forma parte del cuarto donde se encuentra; de la misma manera que las *Figuras* o *Las hermanas* de Amelia forman parte de una composición totalizadora. Pero en Portocarrero -y él permaneció constante en su expresión- esa fusión no se realiza para destacar los valores estructurales geométricos que son comunes a la figura humana y a todo lo que alcanzamos a ver -como hace Amelia-, sino para crear una unidad que fluye, regresa sobre sí misma y vuelve a ejecutar curvas hasta el infinito. Esta forma abierta nos engloba: la silueta de la mujer -tema reiterado en Portocarrero- adopta distintas modalidades, pero él siempre permaneció fiel a esta idea. Desde *Mujer con mariposa* de 1942 a *Mujer en gris* de 1961, Y las posteriores *Cabezas ornamentadas* y *Flora* (una variante de esta última fue elegida en Japón para simbolizar el Año internacional de la mujer), todas son la base para las líneas que se mueven infinitamente, los colores que reverberan y el punto fijo del cuadro que son los grandes ojos inmóviles de la mujer que nos mira, más que el hecho de ser miradas.

Iniciándose paralelamente a Portocarrero, Mariano habrá de partir del tema de la mujer para obras de variada intención. Después de *Unidad* (cuadro ya citado y que cierra, en 1936, un período de esperanzador ímpetu de cambios renovadores), Mariano, al igual que los demás pintores de su época, se dedicará, durante los años 40, a una pintura más íntima en su proyección y de una creciente seguridad formal. Coincide con Amelia y Portocarrero en unificar a la mujer, las frutas, el interior de una estancia.

Pero cada uno de estos pintores logró una independencia marcada en el manejo de estos elementos. Mariano es un pintor de la forma sensual y sólida a la vez. *Mujer de la sombrilla* (1942) y, sobre todo, *Maternidad e Interior* (ambos de 1943), anuncian ya una posterior serie de Mariano, iniciada alrededor de 1967: *Frutas y realidad*. En esta serie, en la cual insistió durante una década, Mariano acentúa dos de los puntales en los cuales afianza su visión del país: las frutas, floración de una naturaleza generosa, y la mujer: como madre, como revolucionaria, estudiante y trabajadora, y, siempre, como amante. Toda esta obra de Mariano rebosa una extraordinaria sensación de alegría y disfrute sensual. Pocos pintores han sido, a la vez, más sensibles a los cambios sociales del país. El paisaje urbano y rural que rodea a las mujeres que pintaba en la década del 40 es un encuadre en el cual la figura de la mujer funciona como una sección plásticamente integral: mujer, arquitectura, figura y vegetación, son manejadas con el mismo idioma pictórico. En *Frutas y realidad* ha logrado una visión que no requiere de la dependencia al dato inmediato; este se ha hecho tan evidente que el asidero anecdótico es innecesario. En todas estas variables, hay una constante: la figura de la mujer se da persistentemente como un elemento de fruición y de sensualidad bien diferente de la que caracterizó la obra previa de Carlos Enríquez por el carácter sólido y constructivo que permea aun sus figuras dibujadas.¹¹ Mariano incide, a lo largo de su carrera, en la figura del gallo erguido y orgulloso, hasta el punto de considerarse una suerte de autorretrato: el gallo como dueño y señor del gallinero es una metáfora clara de la expresión del machismo predominante. Las derivaciones interpretativas son demasiado evidentes para requerir una explicación adicional.

En 1964, Antonia Eiriz (1929) tuvo su primera muestra personal en la Galería de La Habana. Escribimos entonces que *La anunciación* era el cuadro importante con que se inicia la exposición. La mujer sentada en una silla de respaldar alto, frente a su máquina de coser, recibe espantada la visita anunciadora: el ángel es como un esqueleto. No se puede menos que recordar, no solo por la similitud temática sino por la visión expresionista parecida, algunos de los poemas

de *Versos sencillos* de Martí como los que concluyen: «Mi paje, hombre de respeto/ Al andar castañetea:/ Hiela mi paje, y chispea:/ Mi paje es un esqueleto».² En Eiriz, la obra se da por el gesto de imprecación, brusco y tajante; disfraza lo tierno de macabro; lo solemne, de burlón; lo considerado simple, de tremendo. Si pinta *Mis compañeras*, lo hará con una intensidad de tono que convierte a las dos mujeres en un tipo de muñecón grotesco que es como ella las ve, no exenta de profunda comprensión: son sus compañeras, es ella misma. La realidad -y la mujer forma parte significativa de ella adquiere otro contexto cuando Eiriz la lleva al lienzo (a menudo intencionalmente chamuscado) o cuando construye sus *Ensamblajes*. La conciencia viva del mundo de todos los días se incorpora y aflora en su trabajo. No parece tener piedad ni compasión, pero se salva por la misma violencia de su expresión, pues se hace sentir, bajo todos estos trazos decididos, su fuerza profunda y apasionada.¹³ No consideramos azaroso que, en su exhibición realizada en La Habana en 1991, una de las obras más recientes fuera el ensamblaje *Homenaje a Amelia Peláez*, con lo que la artista rendía tributo a otra grande de la pintura.

La manera violentamente expresionista de Eiriz contrasta con la obra realizada una década después por Servando Cabrera Moreno (1923-1981). En 1975 expone una muestra personal titulada *Habanera tú*, en la cual el tema reiterado es la figura de la mujer, centrado en el rostro. Este, trabajado fundamentalmente por el dibujo con la adición de colores por lo general pasteles, adopta rasgos idealizados que se combinan con flores y otros atributos tradicionalmente vinculados a la presencia femenina. En otras obras de corte menos placentero, Cabrera Moreno realiza torsos femeninos y/o masculinos con una gama monocromática predominante, como *Rojo en la calle Neptuno* o *Azul en la calle Curazao*. Son versiones eficientes de una materia pictórica, sin la óptica sexual masculina presente en otras obras mencionadas, como las de los desnudos femeninos de Enríquez y Mariano.

Por su parte, Raúl Martínez (1927-1995) ha presentado, sobre todo a partir de la década del 70, a la mujer como parte integrante de una colectividad humana. Resulta significativo comprobar los títulos que le diera a dos antológicas exposiciones celebradas en La Habana: *La gran familia* (1978) y *Nosotros* (1988). Ellos indican la voluntad del creador de considerar a todos los seres humanos -mujeres, hombres; negros, blancos; niños, ancianos- como integrantes de una colectividad. En *Amor se escribe con piña*, acrílico que forma parte de la primera exposición citada, la pareja mulata nos contempla serena, a través de cuatro décadas, con una mirada muy distinta de la desafiante y agresiva de *Unidad*. Raúl Martínez, que ha desarrollado

una labor notable en tres vertientes de la plástica - pintura, diseño gráfico y fotografía-, combina las ganancias formales de las tres en muestras como las que hemos citado. Parte de fotografías tomadas por él y las reelabora con un lenguaje que plasma en combinatorias surgidas de su práctica como pintor y como diseñador. (Recordemos algunos de sus afiches notables, como el que hiciera en 1968 para el filme *Lucía*, el cual narra la historia de tres mujeres en momentos cruciales de la historia por la liberación de la nación.) Sus figuras de mujer tienen el mismo peso formal que el de las otras figuras que integran la totalidad.

A partir de la década del 70, son varias las artistas que comienzan a desarrollar una labor pictórica sostenida. Resalta el número de mujeres creadoras que en las dos últimas décadas se integrarán a las nuevas modalidades de la producción plástica del país.¹⁴ Sin embargo, en general no patentizan una diferenciación temática o modo de abordar los referentes con respecto a los pintores hombres que les son coetáneos. Esta relativa ausencia en la plástica de una toma de posición manifiesta con respecto a la problemática de la mujer, parece una constante. En fecha reciente (abril, 1993), Antonia Eiriz me reafirmó su criterio de que la producción artística no era, no debía ser, evaluable ni determinada por el sexo de su creador.

Comentamos entonces cómo Víctor Manuel -en la década del 50- solía manifestar que Amelia Peláez era «un gran pintor» (con lo cual, evidentemente, subrayaba la valoración masculina del arte). El criterio de Antonia, sobre todo referido a su propia producción, es compartido por otras artistas, no solo cubanas: recordemos a la estadounidense Georgia O'Keeffe, quien- con firmeza negó la existencia de elementos de forma o contenido pretendidamente «femeninos» en la obra de arte, no permitiendo la exhibición de obras suyas (temática de flores) en una magna muestra de artistas mujeres ni la inclusión de su reproducción en el libro-catálogo de las mismas (1977), presumiblemente por temor de que fueran mal interpretados en el contexto de ese tipo de exposición.¹⁵

Zaida del Río (1954) ha integrado figuras de mujer en su notable creación de una imaginería fantástica nutrida de leyendas campesinas y mitos africanos. En los años finales de la década del 80, trabajó una serie basada en historias de amor heterosexual con diferentes finales. Privilegiando siempre el dibujo, Zaida logra una visión no exenta de ocasional dramatismo y permeada de un humor que participa a veces de cierta ironía caricaturesca. Zaida ha manifestado que siempre se pinta a sí misma (1994) y ha participado personalmente en un ballet basado en su imaginería femenina (1995): cuerpo de mujer, cabeza de pájaro. Al hacer la

escenografía para la puesta en escena, las máscaras de las bailarinas, su propia participación, Zaida del Río imbrica elementos de los mitos de raíz africana con sus propias actitudes vivenciales. Al propio tiempo manifiesta la influencia que ha tenido en ella la entrada en el conocimiento de la santería, de donde surge - siempre según Zaida- la figura de la mujer con cabeza de pájaro (su interpretación de una de las variantes de Yemayá).

Una versión de otro tipo al de Zaida del Río es el desplegado por María Magdalena Campos (1959), quien lo aplica a la temática de la sexualidad, en especial para subvertir la fetichización de la mujer como objeto de satisfacción sensual para el varón y la pasividad de la hembra. Obras como *Cinturón de castidad* (1985) o *Anticonceptivo* (1987) juegan, al mismo tiempo, con el cuestionamiento y la recontextualización de los signos pictóricos de la tradición moderna. Aun otro acercamiento es el de Belkis Ayón (1967), quien se ha hecho acreedora de atención por sus grabados de excelente factura. (Pensamos sobre todo en las colografías premiadas en el concurso *La joven estampa* convocado por la Casa de las Américas en 1993.) Tomando como punto de partida el mundo mítico-religioso de raigambre afrocubana, Ayón privilegia la imagen-concepto de la mujer para hacer de ella el centro ideológico de sus composiciones.

La labor en Cuba de Ana Mendieta (1948-1985) ejerció marcada influencia sobre los artistas que irrumpieron a inicios de la década del 80. En 1981, Mendieta realizó en las cuevas de la región de Escaleras de Jaruco, cerca de La Habana, esculturas rupestres con la forma de su propio cuerpo, vinculando así varios aspectos de su conceptualización artística: mantuvo un continuado diálogo entre el cuerpo femenino, el paisaje natural y la incorporación antropológica de culturas pasadas. La imbricación entre su propio cuerpo y el mito icónico de la Diosa- Tierra¹⁶ se inserta en una corriente del arte feminista que tuvo varias cultivadoras en diversos puntos de la producción artística internacional. Así, es significativo que haya escogido para su trabajo en Cuba un sitio ceremonial precolombino. Hasta su muerte, Mendieta desarrolló siempre la vinculación producción artística-silueta del desnudo femenino, casi siempre el suyo.¹⁷ La irradiación de la figura y la obra de Mendieta continúa en la década del 90. Tania Bruguera (1968), por ejemplo, expuso en 1992 *Ana Mendieta- Tania Bruguera*, una muestra personal con un acentuado énfasis en el carácter conceptual de su producción artística. La pieza que expone en una exposición colectiva de mujeres artistas (*Una brecha entre el cielo y la tierra*) celebrada en 1994 reitera, mediante la recreación de una obra de Mendieta, esta comunión entre las dos creadoras.

Un caso notable de la potenciación de una experiencia vital propia será el de las series *Para concebir* (1985-1986) y *Recuerdos de nuestro bebé-1987*, hechas por Marta María Pérez (1959). Mediante la incorporación de elementos aparentemente disímiles como la pareja de muñequitas, el cuchillo, los collares, a los cuales se unen textos, la artista nos hace partícipes del nacimiento de sus jimaguas. Tales conjunciones, que remiten a determinados contextos fusionados en el sustrato transcultural del país recontextualizados por la creadora, se fijan en autofotografías que descarnadamente tienden a la desmitificación de una imaginaria estereotipada del cuerpo femenino y su función reproductora. En el desarrollo de la artista, de quien recordamos juveniles trabajos en *land art* que así mismo pierden su carácter efímero por la fijación fotográfica, estos ensayos visuales representan un punto focal de importancia. Ella ha escrito al respecto: «se convertirá en un álbum de imágenes de categorías carnales independientes a los sentimientos, o sea, la relación material de la maternidad y de alguna manera cuestionar al espectador acerca de lo que queda al otro lado de esta misión».¹⁸

Más recientemente, *Subyacencias (visión de cuatro mujeres)* es una instalación-ensayo que Caridad Ramos (1955) ha realizado con sus hermanas Rosa, Marta y Doris, y que fuera visto por primera vez en su casa santiaguera durante el Festival del Caribe de 1993, y expuesto en La Habana en mayo de 1994. Utilizando pintura, lienzo, yeso, sogá, metal y soporte de cartón y madera, el ensayo se desarrolla a través de ocho temas que van de la incomunicación y la evasión a la sexualidad y la maternidad, todos ellos como expresión de vivencias y conceptualizaciones de la mujer de hoy. En muchas de las obras, la artista consideró innecesario hacer visibles los rasgos del cuerpo y el rostro de la mujer. Quedan, como envolturas que mantienen la forma de su ocupante ausente, las ropas o las huellas de su presencia reiterada. Un acercamiento hasta cierto punto coincidente por el poder de lo ausente, es hecho por Jacqueline Maggi (1948): no aparece la figura de la mujer, pero ella está siempre presente porque el entorno creado es marcadamente el de la mujer en su cotidianidad casera. Esta creación de momentos evocadores del devenir vital de la mujer, que van de los zapatos gastados al costurero, del «primer beso» al «anhelo inútil» adquieren una fuerza notable por la ausencia misma de la protagonista: es el escenario que ha quedado vacío para que el espectador llene y complete todas las posibles ocurrencias evocadas. Linda Nochlin ha subrayado que

las representaciones de la mujer en el arte se fundan en y sirven para la reproducción de asunciones aceptadas sin discusión por la sociedad en general, los artistas en particular [...] sobre el poder, la superioridad, la diferenciación y el necesario control del hombre sobre la mujer.¹⁹

La pintura recoge la mutación del papel desempeñado por la mujer en nuestra sociedad durante los dos últimos siglos.

De los retratos de las damas ricas y ociosas que patentizan la jerarquización social del hombre blanco dominante, de los grabados sobre la mujer negra humilde y prostituida, a la mujer que se esfuerza por lograr una más justa posición social como ser humano, la pintura documenta esta transformación vital. Se decía de la *Giraldilla* o *Bella Habana* que se podía ir a La Habana y no ver La Habana. Esa figura de mujer que podía no verse, aunque fuera el símbolo de la ciudad, se transforma en una figura que ocupa, en cierta pintura, un papel hegemónico. En lugar de sostener, como la estatuilla de hace siglos, una llave de mentira, la mujer, en algunos cuadros, murales, afiches e instalaciones, ostenta instrumentos de trabajo, de estudio, de lucha, con los cuales pueda entrar de veras en la historia mayor.

La Habana, 1995.

Notas

1. El interés por la imagen pintada de la mujer, imagen reveladora del espacio que a aquella le ha sido asignado socialmente, me llevó hace más de dos décadas (en «Cuba: la mujer pintada», *Cuba Internacional*, marzo, 1972) al análisis de la pintura y el grabado en mi país desde el siglo pasado. Ese estudio formó parte de una serie de ensayos recogidos en mi libro *Pintura cubana: temas y variaciones* (La Habana, UNEAC, 1978; 2a. ed., México, UNAM, 1980). Ahora vuelvo sobre el tema, no solo con una visión actualizada de las nuevas promociones artísticas, sino con mayor amplitud, a partir de diversos abordajes feministas del arte (que cito) y de una reflexión más detenida sobre la cuestión. Este texto constituye la primera parte de un estudio cuya segunda sección atenderá, no al objeto representado en el arte, sino al sujeto productor del mismo. Trato de desentrañar lo que Josefina Ludmer ha llamado agudamente «tretas del débil», desarrolladas por las cubanas que se expresan - nos expresan - con el lenguaje de las artes plásticas.

2. Jorge Rigol, *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*, La Habana: Letras Cubanas, 1982: 228-31.

3. Julián del Casal, «Los pintores», *La Habana Elegante*, 24 de junio de 1888, en: *Julián del Casal. Prosas*, La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963; e. 1: 151.

4. José Martí, «Juan J. Peoli», *Patria*, Nueva York, 22 de julio de 1893, en: *José Martí. Obras completas*, La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963; t. 5: 283.

5. Para un estudio comparativo, véase Adelaida de Juan, *Pintura y grabado coloniales cubanos*, La Habana: Pueblo y Educación, 1974; 2a ed., 1985.

6. Para un análisis factual contemporáneo, véase el abolicionista puertorriqueño radicado en Cuba Eduardo Ezponda, *La mulata. Estudio fisiológico, social y jurídico*, Madrid: Imp.de Fortanet, 1878.

7. Véase Martínez Alier, «El honor de la mujer en Cuba en el siglo XIX», 1970. Citado en Adelaida de Juan, *Pintura cubana: temas y variaciones*, Op. cit.: 47.

8. José Martí, «Joaquín Tejada. El pintor cubano y su cuadro *La lista de la lotería*», *Patria*, Nueva York, 8 de diciembre de 1894, en José Martí, Op. cit.; t. 4: 286.

9. Ernest Hemingway, *Gattorno*, La Habana: Imp. Ucar García, 1935: 14.

10. Véase, sobre temática de artistas con sus modelos, Linda Nochlin, *Women, Art, and Power*, Nueva York: Harper, 1989: 17 *et passim*.

11. El tema de la mujer será tocado esporádicamente a lo largo de varias décadas por Mario Carreño (1913), Julio Girona (1914), Carmelo González (1920-1990), Adigio Benítez (1924), Lesbia Vent Dumois (1932) y otros.

12. José Martí, «Poema XI», *Versos sencillos*, en *Poesía completa* (edición crítica), La Habana: Letras Cubanas, 1985; t. 1: 248.

13. Véase Adelaida de Juan, «De lo tremendo en la pintura cubana», *Cuba*, La Habana, abril, 1964: 53.

14. Citemos, entre otras, a la autodidacta Minerva López (1934) y a Flora Fong (1949), Nélica López (1950), Consuelo Castañeda (1958), Sandra Ceballos (1961), Ana Albertina Delgado (1963).

15. Anne Sutherland Harris y Linda Nochlin, *Women Artists. 1950*, Los Angeles County Museum of Art, Nueva York: Knopf, 1977: 59.

16. Véase Gloria Feman Orenstein, «The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women», dedicado a Ana Mendieta, 1978, en: Arlene Raven, Cassandra L. Langer y Joanna Frueh, *Feminist Art Criticism An Anthology*, Nueva York: Icon Editions, 1991.

17. Véase Lucy Lippard, *Mixed Blessings*, Nueva York: Pantheon, 1989: 86.

18. Marta María Pérez, en Catálogo de la Exposición *Made in Havana*, 1988-1989, Sydney, 1988: 28.

19. Linda Nochlin, *Women, Art, and Power*, Op. cit.: 1-2.